

3. *Браславский П. И.* Использование стилистических параметров документа при поиске информации в Internet [Электрон. ресурс] // Доклады VI Рабочего совещания по электронным публикациям – EL-PUB-2001 / Новосибирск: ИВТ СО РАН. – Электрон. дан. – <http://www.ict.nsc.ru/ws/elpub2001/1812/>. – 25.04.2001.
4. *Браславский П. И.* Распознавание стилей речи применительно к информационному поиску: постановка задачи // Математические структуры и моделирование: Сб. науч. тр. Вып. 3 / Под ред. А. К. Гуца. Омск: Омский гос. ун-т, 1999. С. 134–140.
5. *Васильева А. Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. Научный стиль речи. М., 1976.
6. *Головин Б. Н.* Язык и статистика. М., 1970.
7. Изменения в языке научной прозы / О. Б. Сиротинина, С. А. Бах, В. А. Богданова и др. // Вопр. стилистики. Вып. 3. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1969. С. 37–55.
8. Изменения в языке публицистики (на материале международных обзоров) / О. Б. Сиротинина, С. А. Бах, В. А. Богданова и др. // Там же. С. 5–36.
9. *Кауфман С. И.* Из курса лекций по статистической стилистике. М., 1970.
10. *Ключкова Э. А.* О влиянии формы разговорной речи на распределение классов слов // Русская разговорная речь: Сб. науч. тр. Саратов: Изд-во СГУ, 1970. С. 126–134.
11. *Кожина М. Н.* К основаниям функциональной стилистики. Пермь, 1968.
12. *Кожина М. Н.* О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. Пермь, 1972.
13. Очерки истории научного стиля русского литературного языка XVIII–XX вв. / Под ред. М. Н. Кожиной: В 3 т. Т.1. Развитие научного стиля в аспекте функционирования языковых единиц различных уровней. Ч.1. Пермь, 1994.
14. Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского языка. Лексика / Под ред. О. Б. Сиротининой. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1983.
15. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983.
16. *Сиротинина О. Б.* Современная разговорная речь и ее особенности. М., 1974.
17. Частотный словарь русского языка / Под ред. Л. Н. Засориной. М., 1977.

О. М. Ушакова

## МИФ О ПРОКНЕ И ФИЛОМЕЛЕ В ПОЭЗИИ Т. С. ЭЛИОТА

Феномен возрождения общекультурного интереса к мифу на рубеже XIX–XX веков основательно исследован в отечественном и зарубежном литературоведении. История культуры XX века, современная культурная ситуация свидетельствуют о том, что процесс «ре-мифологизации» не завершен. Использование мифа как интегрального культурного пространства продолжается в новых формах и в постмодернистский период. Мифология, в силу своей универсальной природы, является по сей день адекватным языком описания вечных моделей личного и социального поведения, сущностных законов бытия, обладая при этом энергией, высвобождающей индивидуальные креативные импульсы. «Миф есть в словах данная чудесная личностная история»<sup>1</sup>.

В литературе высокого модернизма была создана эстетически перспективная мифологическая поэтика, элементы которой до сих пор являются творчески продуктивными. Классические модернистские тексты «Улисс» Д. Джойса и «Бесплодная земля» Т. С. Эли-



ота представляют собой универсальные художественные модули, в которых миф концептуально и риторически структурирует текст. Значение использования Д. Джойсом античного мифа точно определил Т. С. Элиот в эссе «“Улисс”, порядок и миф» («“Ulysses”, Order and Myth», 1923). Он пишет об открытии Д. Джойсом «мифологического метода», за которым будущее: «Огромное значение приобретает использование м-ром Джойсом параллели с “Одиссеей”. Она имеет ценность научного открытия... Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, м-р Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим... Это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»<sup>2</sup>.

Использование мифологических параллелей позволило писателям-модернистам придать своим произведениям универсальное звучание, показать человеческое бытие во времени-вечности. Обращение к мифу помогло выразить важную в контексте философских и эстетических споров мысль о значении прошлого опыта для каждого человека, в том числе и «коллективного бессознательного». «Коллективное бессознательное как оставляемый опытом осадок и вместе с тем как некоторое его, опыта, а priori есть образ мира, который сформировался уже в незапамятные времена. В этом образе с течением времени выкристаллизовывались определенные черты, так называемые *архетипы*, или *доминанты*. Это господствующие силы, боги, т. е. образы доминирующих законов и принципы общих закономерностей, которым подчиняется последовательность образов, все вновь и вновь переживаемых душой»<sup>3</sup>. Практически каждый герой произведений модернистской литературы нерасторжимо связан с прошлым, представляет определенный архетип, имеет свою мифологическую судьбу, каждая индивидуальность представляет собой нечто большее, чем кажется.

Одним из приемов, обеспечивающих мифологическую преемственность в поэзии Т. С. Элиота, является метаморфоза, позволяющая художественно реализовать феномен метемпсихозы. М. М. Бахтин, рассматривая развитие идеи метаморфозы в литературе, отмечает: «В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и разворачиваются временные ряды различных типов»<sup>4</sup>. У Т. С. Элиота метаморфоза является формой индивидуальной экзистенции в мифологическом, циклическом времени. Мифопоэтическая модель мира в его произведениях 20-х годов предполагает циклическую концепцию времени, в соответствии с которой события разворачиваются не в виде бесконечной последовательности событий, а по кругу: через какое-то время событие повторяется вновь, в новой форме, но сохраняя свои константные качества. Основными типами хронотопа в творчестве Т. С. Элиота были: «мифологический», круговорот бытия, и «теоцентрический», вневременная одновременность. Первая пространственно-временная модель характерна для раннего творчества поэта, вторая начинает доминировать с конца 1920-х годов.

Парадигма бесконечного превращения позволила Т. С. Элиоту воплотить свое представление о существовании неизменных субстанций, с одной стороны, и адекватно отразить приметы своего времени – с другой.

Одна из особенностей историзма Т. С. Элиота состоит в том, что современность для него не противопоставляется ни прошлому, ни будущему, она является сегментом единого временного потока. Поэтика метаморфозы в творчестве Т. С. Элиота 20-х годов складывается под влиянием трудов представителей Кембриджской антропологической школы в качестве основного методологического базиса творчества. Д. Фрэнгер в своем главном труде «Золотая ветвь» уделяет большое внимание проблеме переселения душ как одному из базовых верований многих народов, находящихся на примитивной стадии развития.

Определенным образом философия метаморфозы связана и с аналитической психологией К. Г. Юнга. Для Т. С. Элиота, как и для любого художника первых десятилетий XX века, периода интенсивного развития психологии, был свойствен интерес к «коллективному бессознательному». В греческой мифологии понятие души было отлично от христианского понятия и включало в себя в том числе компоненту, которую теперь принято определять как подсознание. Именно этот подсознательный аспект интересен на данном этапе творчества поэту в его поисках вечно существующих элементов человеческого бытия. «Подсознание есть понятие наших дней. Прежнее понятие души исчерпывалось сознанием, тем, что лежит в светлом поле переживания, что осознается. Подсознательные влечения ап. Павел не мог назвать “душою”, потому что они инстинктивны, бессознательны, не лежат в светлом поле сознания; он предлагает их называть “плотью” ввиду их связи с чувственностью и органами чувств. Можно доказать, что “плоть” здесь означает особую, третью, ступень человеческого существа, соответствующую “подсознанию”, с его чувственно-пожелательной, эротически-тендирующей природой, нащупанной и угаданной Фрейдом»<sup>5</sup>.

Своеобразие художественного воплощения Т. С. Элиотом идеи постоянного повторения тех или иных человеческих судеб и определенных ситуаций непосредственно определяется культурной преемственностью с философией досократиков и «Метаморфозами» Овидия. «Миф о “переселении душ” есть символ Эволюции, которую душа угадывает и разворачивает в силу своей потенциально-бесконечной памяти»<sup>6</sup>. Интерес к философии дозлеатовского периода оставался у Т. С. Элиота постоянным на протяжении всего его творческого пути, свидетельством чего являются, например, эпиграфы из Гераклита к «Бернт Нортону» («Burnt Norton», 1936), приведенные по знаменитому изданию Германа Дильса «Фрагменты из досократиков» («Die Fragmente der Vorsokratiker»). Проблема «Гераклит и Т. С. Элиот» является темой специального исследования, поэтому в данной работе мы коснемся лишь одного аспекта этой связи. Учение Гераклита о душе загадочно и противоречиво, что породило самые разнообразные его интерпретации. Некоторые исследователи, начиная с античных времен, усматривали в представлениях Гераклита о душе связь с пифагорейским учением (Нумений, О. Гигон, Ф. Вейкос, А. П. Чанышев и др.)<sup>7</sup>. Философия «круговращения» души Пифагора была популярна в античности и, в частности, в художественной форме воплощена Овидием в «Метаморфозах». «Душа – существо божественной природы, которое заключается в теле в наказание за прегрешение. Воплощение души есть ее наказание, тело – ее темница. Смерть не дает освобождения от тела, так как душа необходимо переходит в другое тело (человека или животного); поэтому

то самоубийство бессмысленно, оно не ведет к цели. Высшая задача, которая ставится каждому, – освободить свою душу из телесной темницы, вывести ее из круговорота воплощений»<sup>8</sup>.

Обращение Т. С. Элиота к Овидию объясняется не только художественными достоинствами «Метаморфоз» и их значением для всей европейской культурной традиции. В превращениях Овидия также было воплощено «...видение бытия... связанное с естественным жизненным циклом, в котором жизнь постоянно обновляется в разной форме...»<sup>9</sup>. Так, мифологема соловья, реализовавшая взгляды поэта на человеческую природу, непосредственно соотносится с текстом «Метаморфоз» Овидия. Именно овидиевский вариант мифа о превращении Прокны и Филомелы в соловья и ласточку использует Т. С. Элиот в поэме «Бесплодная земля».

История мифологемы соловья в европейской словесности заслуживает специального освещения, причиной чего является бытование различных вариантов мифа о происхождении соловья и некоторой невнятности исходного сюжета аттической разновидности мифа. Исторический экскурс необходим в настоящем контексте и потому, что отсутствие четкости исходной сюжетной линии мифа объясняет неопределенность соотнесения Филомелы как персонажа поэзии Т. С. Элиота с конкретной птицей. Попросту говоря, неизбежно возникает вопрос: в кого же превратилась Филомела: в соловья или ласточку? Эта неясность отражается и в комментариях к произведениям Т. С. Элиота.

В греческой мифологии существуют два основных мифа о происхождении соловья: ионический и аттический. В соответствии с ионическим мифом в соловья превращается Аэдона, супруга фиванского героя Зета. «Аэдона завидовала своей невестке Ниобе, жене Амфиона, имевшей многочисленное потомство. Она попыталась убить старшего сына Ниобы, но по ошибке убила своего собственного сына Итила. Из жалости к ней боги превратили несчастную в соловья, на что указывает имя героини... Существует иная версия мифа об Аэдоне, убившей сына вместе со своей сестрой Хелидоной (“ласточкой”), обесчещенной мужем Аэдона. Сестры были превращены Зевсом в ласточку и соловья»<sup>10</sup>.

Этот мифологический сюжет впервые был представлен в «Одиссее» Гомера. Именно в «Одиссее» положено начало поэтического восприятия соловьиного пения как ламентации. Так, А. Н. Веселовский приводит пример из народной песенной традиции. «В греческой песенке соловей, когда опечален, не поет ни по утрам, ни пополудни, не садится на дерево с густою листвою, а когда приходит ему охота до песен, понижает голос, и тогда все знают, что он печалует»<sup>11</sup>. У Гомера печальная песня соловья символизирует тоску и печаль Пенелопы: «Плачет Аида, Пандарова дочь бледноликая, плачет; /Звонкую песню она заунывно с началом весенних/ Дней благовонных поет, одиноко таясь под густыми/ Сениями рощи, и жалобно льется рыдающий голос; / Плача, Итилоса милого, сына Зефосова, медью/ Острой нечаянно ею сраженного, мать поминает»<sup>12</sup>. Следует заметить, что в этом мифе имя героини, превратившейся в соловья, имеет один корень со словом *аэд* (греческий поэт-сказитель), оба слова происходят от глагола *петь*. В оригинале гомеровской поэмы использовано не собственное имя, как в переводе В. А. Жуковского, а нарицательное имя *αἰδων* (соловей). Таким образом, уже в начале европейской литературной традиции образ соловья ассоциируется с темой насильственной смерти, скорби, дис-

сонирующих с великолепием весенней природы. Соловей становится также символом творческого начала, поэта, певца.

В аттической мифологии соловей и ласточка являются превращенными в птиц сестрами – Прокной и Филомелой. Одно из самых ранних изложений сюжета мифа, сохранившихся до наших дней, содержится в «Мифологической библиотеке» Аполлодора. Миф повествует о том, как фракийский царь Терей влюбился в сестру своей жены Прокны. Пленившись красотой Филомелы и воспылав «нечистой страстью», он овладел ею. Затем отрезал ей язык и заточил ее. Филомела сумела передать своей сестре пеплос, в ткань которого она вплела тайное послание. Прокна разыскала сестру, убила Итиса, своего сына от Терее, накормив его мясом отца. Затем Прокна и Филомела бегут. «Узнав о случившемся, Терей схватил топор и кинулся их преследовать. Но сестры, едва не схваченные в городе Давлии, находящемся в Фокиде, взмолились богам, чтобы они превратили их в птиц, и Прокна превратилась в соловья. Филомела же в ласточку. Терей также превратился в птицу и стал удоном»<sup>13</sup>.

Именно эта версия происхождения соловья будет доминировать в последующей литературной традиции. В литературе Нового времени в соловья, как правило, превращается Филомела. Р. Грейвс в книге «Мифы Древней Греции» считает версию, представленную Аполлодором, не соответствующей изначальному преданию. «Аполлодор и Овидий отмечают, что Прокна стала соловьем, а Филомела ласточкой, однако это лишь неловкая попытка исправить ошибку одного из греческих мифографов, утверждавшего, что Терей отрезал язык у Филомелы, а не у Прокны»<sup>14</sup>. Сам же Р. Грейвс предлагает следующий вариант: «Прокна стала ласточкой, Филомела – соловьем, а Терей – удоном. Поэтому жители Фокиды говорят, что из-за страха перед Тереем в Давлиде и поблизости от нее не выют гнезд ласточки и не поют соловьи. Оставшаяся без языка ласточка только пищит и летает кругами в небесах... Филомела же в образе соловья нашла убежище в Афинах, где непрестанно скорбит по Итису...»<sup>15</sup>. Остается лишь констатировать, что в последующей литературной традиции происходит постоянная взаимозамена имен Прокны и Филомелы, что объясняется особенностями генезиса этого сюжета. Возможно, что значение имени Филомелы сыграло в этой «смене масок» свою роль: героиня, «любящая петь», скорее ассоциируется с соловьем, чем с ласточкой.

Овидий, на версию которого ориентировался Т. С. Элиот, подробно излагающий перипетии мифа о Прокне и Филомеле в шестой книге «Метаморфоз», вообще не уточняет, в какую конкретно птицу превратилась Прокна и в какую Филомела. «Но Кекропиды меж тем как будто на крыльях повисли. / Вправду – крылаты они! Одна устремляется в рощи, / В дом другая, – под кров. И поныне знаки убийства/ С грудки не стерлись ее: отмечены перышки кровью»<sup>16</sup>. Продуктивной для творчества Т. С. Элиота в тексте Овидия стала тема «нечистой страсти»<sup>17</sup>, похоти, порождающей насилие, деструктивной энергии плотского влечения. «И загорелся Терей, увидевши деву, пылает, – / Словно бы кто подложил огня под седые колосья/ Или же лист подпалил и сено сухое в сеннице./ Дева прекрасна лицом. Но царя прирожденная мучит/ Похоть; в тех областях население склонно к Венере»<sup>18</sup>. Интересно, что в овидиевской интерпретации мифа уже заложена идея амбивалентности огня как разрушающей (пламя страсти) и очищающей субстанции (огонь наказания). Прокна, взирая на позор и страда-

ния сестры, восклицает: «Факелы я разожгу, дворец запалю государев, / В самое пламя, в пожар искусника брошу Теряя»<sup>19</sup>. Разрушительная и созидательная сила огня становится одной из центральных тем «Бесплодной земли».

В сборнике «Стихотворения» («Poems», 1920) персонажи греческих мифов органично сосуществуют с одним из героев элиотовской мифологии – гориллообразным «мачо» Суини. Образ Суини – несомненно, сатирический тип, воплощение бездуховного, животного существования современного обывателя. Это дитя городской цивилизации с криминальными ухватками, естественной средой обитания которого являются злчные места и компания воров и проституток. В то же время живущий «основными инстинктами» Суини является воплощением естественного начала, хтонической энергии первоэлементов органической жизни. Не случайно в мифологический фон сцены в заведении сомнительного толка в стихотворении «Суини эректус» («Sweeney Egect», опубликовано в «Арт энд Леттерз» летом 1919 года) вплетены фигуры Ариадны, Навзикаи и Полифема.

На первый взгляд соединение столь разных персонажей случайно, особенно вызывает недоумение объединение имен Навзикаи и Полифема. Тем не менее все это герои одного семантического ряда, воплощающие так или иначе тему неразделенной страсти. «Изобрази Эола в тучах, / Стихий ему подвластных ярость, / Всклобоченную Ариадну / И напряженный лживый парус»<sup>20</sup>. Миф об Ариадне – это история поруганной любви; именно этот сегмент мифа в овидиевской трактовке используется здесь Т. С. Элиотом. Овидий в восьмой книге «Метаморфоз» акцентирует момент коварства и предательства: «И не замедлил Эгид, Миноиду похитив, направил / К Дию свои паруса, где спутницу-деву, жестокий, / Бросил на бреге...»<sup>21</sup>. Эротическая напряженность первых строф «Суини эректуса» усиливается включением образа Полифема. У Овидия циклоп Полифем в продолжение фекритовской традиции является охваченным неразделенной страстью к нимфе Галатее. В нем бушует первобытная сила архаического Эроса, обладающая мощной производительной энергией и одновременно несущая гибель и разрушение. Охваченный ревностью к Акиду, циклоп восклицает: «Я пламенею, во мне нестерпимый огонь взбушевался, – / Слово в груди я ношу всю Этно со всей ее мощью / Перенесенной в меня!»<sup>22</sup>.

Хтоническая мощь первобытных страстей иссякла, остались животные инстинкты «прямоходящего» Суини, реализующиеся не на фоне величественных пейзажей, а в публичном доме. Ироническую тональность эпизода, возможно, усиливает и имя Навзикаи, одной из наиболее светлых идеальных героинь греческой мифологии<sup>23</sup>. Автор примечаний к русскому изданию Т. С. Элиота 1971 года В. Муравьев замечает: «Полифем и Навзикая – абсурдно-ироническая параллель к бытовой ситуации стихотворения, соединение совершенно чуждых друг другу персонажей»<sup>24</sup>. В то же время Навзикая в определенной степени воплощает мотив неразделенной любви к Одиссею<sup>25</sup>, что сближает ее с Ариадной и Полифемом. То, что имена Полифема и Навзикаи заключены в скобки и вклиниваются уже в современную ситуацию, усиливает элемент смешения разных временных пластов в переходный момент от сна к бодрствованию. Американская исследовательница Л. А. Кадди высказывает следующее мнение: «Идентификация Полифема и Навзикаи и Суини и женщины на кровати вызывает в воображении ужасных одноглазых великанов и чистую романтичес-

кую любовь, в настоящее время они искажены и используются как сопоставление современному бессилию мужчин и истерии женщин»<sup>26</sup>. Следуя логике гендерного исследования, Л. А. Кадди предполагает следующее завершение взаимоотношений Суини и объекта его страсти: «Элиотовская аллюзия к Ариадне, которая была покинута Тезеем, и к Навзикае, чья любовь к Одиссею осталась без внимания, подразумевает, что и дама на кровати также будет брошена Суини»<sup>27</sup>.

Производительная семантика, связанная с образом Суини, реализуется в стихотворении «Суини среди соловьев» («Sweeney Among the Nightingales»), впервые опубликованном в «Литтл ревью» в сентябре 1918 года. Интересно, что это название синтаксически аналогично подзаголовку «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока», имеющемуся в рукописи: «Пруфрок среди женщин»<sup>28</sup>. Все комментаторы отмечают, что Т. С. Элиотом используется жаргонное значение слова «соловей» на английском языке – «шлюха». Действие разворачивается в ресторане, где Суини проводит время в окружении двух девиц, Рашели и «некой дамы в испанском плаще». Стихотворение предваряли два эпиграфа: крик умирающего Агамемнона из «Орестей» Эсхила и цитата из анонимной пьесы времен Шекспира: «Что мне говорить о Соловье? Соловей поет о грехе прелюбодеяния» (Элиот. С. 43).

Т. С. Элиот использует античную трактовку образа соловья, что отвечает его стремлению вернуться к истокам европейской культурной традиции. Его соловьи – это жертвы прелюбодеяния, которые, побуждаемые жаждой мщения, совершили еще более тяжкое злодеяние – убийство ребенка. Следовательно, соловей у Т. С. Элиота, существо женского рода, что также соответствует античной традиции. «Следует отметить тот факт, что соловей в древнегреческой песенной традиции всегда женского рода в отличие от соловья мужского пола в средневековой традиции трубадуров, который, условно говоря, является певцом любви. Это не означает, что жалобные и любовные песни несовместимы: в реальности они были постоянно взаимозаменяемы в греческой традиции... Дело в том, что соловей извлекает из своего сердца беды, связанные как с любовью, так и со смертью...»<sup>29</sup>.

В английской литературной традиции преобладает средневековый вариант мифологемы «соловей»: соловей как символ истинного музыканта и поэта (например, Филомела в поэзии XVII–XVIII веков<sup>30</sup>). Соловей часто является воплощением совершенной любви, в частности, можно говорить о влиянии арабской поэзии (например, использование сюжета о соловье и розе<sup>31</sup>) и др. В то же время, вне зависимости от избранной традиции, пение соловья, как правило, окрашено печальными интонациями (соловей, оплакивающий Итилу в «Атланте в Калидоне» А. Ч. Суинберна; «реквием высокий» соловья в «Оде соловью» Д. Китса и т. п.). Т. С. Элиот возвращается к античной поэтической традиции. Соловей и ласточка в ней – и жертвы, и убийцы. Их страдания и злодеяние – результат страсти как явления, нарушающего гармонию, предписанные правила жизни<sup>32</sup>.

«Соловьи» Т. С. Элиота – не только объекты грязных вожделений, они сами способны на преступление. «У нее и у леди в испанском плаще / Сегодня зловеще-таинственный вид; / Усталый мужчина чувствует худое, / Отклоняет предложенный ими гамбит» (Элиот. С. 44). Миф об убийстве Агамемнона не случайно переплетается с мифом о Филомеле и Прокне. Атри-

да убивает его супруга, Клитемнестра. В этом мифе также тесно переплетено прелюбодеяние, насилие (Клитемнестра и Агамемнон, Агамемнон и Кассандра) и детоубийство (жертвоприношение Ифигении, кровавая трапеза Фиеста). Агамемнон, как и Терей, расплачиваются за грехи – как за свои, так и за грехи своего рода. Еще в античности Прокна ставилась в один ряд с героинями-«злодейками», в частности с Медеей. В произведении из «Латинской антологии» Прокна является одной из десяти жертв любви, предлагающих казнить спящего Амура «привычным» ей способом. «Тут-то, скользнув из пропастей Дита, его обступили/ Души, которых когда-то терзал он жестокою страстью. / “Вот он, вот мой охотник! связать его!” – Федра вскричала. / Злобная Сцилла в ответ: “По волосу волосы вырвать!”/ “Нет, изрубить на куски!” – Медея и сирая Прокна...»<sup>33</sup>. Л. А. Кадди в уже цитированной монографии полагает, что преобладающие в поэзии Т. С. Элиота данного периода мифологические образы «злодеек», женщин истерического типа, и миф об Агамемноне являются «объективным коррелятом» его взаимоотношений с первой супругой, Вивьен Хейвуд (Vivienne Haigh-Wood, брак заключен 26 июня 1915 года).

«Соловьиный» мотив непосредственно вплетен в эпизод убийства в «Агамемноне» Эсхила. Хор сравнивает плач Кассандры, предрекающей гибель Агамемнона и провидящей свою судьбу, с ламентациями соловья. «Богом объята, что, иступленная, / Зришь впереди, душа? Что поешь? Смерть свою! Серый/ Так соловей зовет: “Итис мой, Итис где?”/ Стонет он долгий век; но не насытится/ Песнею грусть-тоска»<sup>34</sup>. Соловьиное пение у Т. С. Элиота не окрашено в обычные поэтические тона, суровость классического мифа противопоставлена романтической трактовке соловьиных трелей. Страсть выступает как похоть, порок, а не как пленительная чувственность или возвышенная любовь. «А за углом поют соловьи/ У монастыря Иисуса Сердца, / Поют, как пели в кровавом лесу,/ Презревши Агамемновы стоны, / Пели. Роня жидкий помет/ На саван, и без того оскверненный» (Элиот. С. 44). Мотив нечистоты сопровождает соловьиную тему и в «Бесплодной земле». Этот аспект также является элементом мифа<sup>35</sup>. И соловьи, и Агамемнон (девицы и Суини с угрюмым незнакомцем) у Т. С. Элиота являются зеркальным отражением друг друга, все они отмечены печатью преступления и порока и все равно достойны сожаления. Феминистский взгляд на ситуацию, представленный в исследовании Л. А. Кадди, подтверждает тезис о том, что поэтическое произведение мастера содержит в себе неограниченные возможности интерпретации, которые могут открываться с течением времени. «Миф о соловье, как и легенда об Агамемноне, – серьезное предостережение всем мужчинам. Опасения реванша женщины за все отпущенные мужчине природой преимущества – секс, жажда приключений, стремление к знанию – и способы, с помощью которых он реализует свои инстинктивные требования, подкрепляются мифом о соловье, еще одним элиотовским образом существования в преисподней бесплодной земли. Греческий миф вселяет ужас, как в мужчин, так и в женщин»<sup>36</sup>.

Нерасторжимость Эроса и Танатоса является одной из определяющих тем стихотворения. Фигура Суини рисуется в мрачных тонах, он предстает как «страж роговых ворот» («And Sweeney guards the horned gate»). Роговые ворота находились в Аиде: «Двое ворот открыты для снов: одни роговые,/ В них вылетают легко правдивые только видения...»<sup>37</sup>. Все образы



зловещего пейзажа, функционально соответствующие репликам трагического хора, одной из задач которого было создание определенной атмосферы, являются приметами топографии загробного мира в античной мифологии: пес, охраняющий ворота, река Океан и т. д. Все образы многозначны, так Орион и Пес – это не только созвездия, но и мифологические персонажи (фигура Ориона, например, также связана с темой насилия, по одной из версий мифа он погиб, т. к. совершил насилие над гиперборейской девой Опис), Ворон – универсальный поэтический символ смерти с богатой литературной биографией и т. д. Персонажи стихотворения напоминают скорее тени. «Murderous paws» («окровавленные руки», «руки – убийцы», в русском переводе это значение теряется) Рашели также воскрешают в памяти целый ряд литературных аллюзий помимо Прокны и Клитемнестры<sup>38</sup>. Сумрачный образный ряд, стоны царя Агамемнона, «окольцовывающие» текст, используются не только как символы «заката Европы», гибели современного образа жизни. В соответствии с представлениями ритуально-мифологического научного направления, влияние которого очевидно в «Суини среди соловьев», смерть неразрывно связана с рождением. Суини, закусывающий в обществе девиц (бананы, фиги, виноград также обладают производительной семантикой), – это олицетворение вечного круговорота воспроизводства жизни. «...Еда в представлении первобытного общества сливается с актами рождения и смерти... нет возможности, без чисто научной условности эти образы друг от друга отделить. В свою очередь, акты еды – смерти – производительности неразрывным узлом связаны с окружающей природой; смерти как чего-то конечного, завершенного нет, а есть исчезновение, одновременное появлению... Подземность есть всегда рождающее начало, а рождающее – подземное; перевеса одного над другим нет, так как в мышлении нет предпосылок к расчленению событий во времени»<sup>39</sup>. Суини пирует и правит, являясь одновременно потенциальной жертвой; это и герой времени, и вечно возрождающееся органическое начало мира.

В «Бесплодной земле» образ Филомелы является сквозным. Во второй части «Игра в шахматы» изображение метаморфозы Филомелы является частью роскошного интерьера. «А над доской старинного камина, / Как бы окне, ведущем в сад, виднелись/ Метаморфозы Филомелы, грубо/ Осиленной царем фракийским; все же/ Сквозь плач ее непобедимым пеньем / Пустыню заполнявший соловей/ Ушам нечистым шелкал: “Щелк, шелк, шелк”» (Элиот. С. 51). Формально напоминая софистическую экфрасу, эта картина или фреска является метафорическим выражением основной темы второй части «Бесплодной земли», выполняющим функцию гамлетовской «Мышеловки». Основной персонаж – собирательный образ женщины, несчастная судьба которой обусловлена темной энергией плотского влечения, насилием и в конечном итоге бесплодием в метафизическом смысле. «Во второй части “Бесплодной земли” перед нами пример того, как поэт трансформирует свой материал в искусстве. “Игра в шахматы” сфокусирована на женщинах. Выбрав отмеченные роковой печатью женские характеры из искусства, истории, мифологии и современной жизни, Т. С. Элиот создает кубистический образ женщины, портрет со множеством перспектив женщин на бесплодной земле, опустошенных женщин в истории и жизни»<sup>40</sup>. Все составляющие этого женского портрета могут быть заключены в рамку картины, изображающей миф о Филомеле. Соловей

греческого мифа имеет в данном случае архетипическое значение. Филомела является тем самым «зверьком», в данном случае птицей, который у Д. Фрэзера является перводвигателем душевных порывов примитивного человека. «Дикарь объясняет стихийные силы природы действиями живых существ, присутствующих в них или стоящих за ними? Так же он объясняет и явления самой жизни. Если животное живет и движется, это, полагает он, происходит только потому, что внутри его сидит человек или зверек, который им движет. Этот зверек в животном, этот человек внутри человека есть душа»<sup>41</sup>.

Первоначально Т. С. Элиот намеревался назвать второй эпизод поэмы «В клетке» («In the Cage»). Представленный ряд образов полностью помещается в «клетку Филомелы», в замкнутое пространство собственной судьбы. «Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, “задевает” нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь»<sup>42</sup>. «Кубистическую» женщину Т. С. Элиота составляют Дидона, Клеопатра, Ева, Гертруда, Офелия и т. д. Все эти женщины так или иначе были соблазнены, преданы, подвергнуты насилию и в конечном итоге потерпели полное крушение своих надежд, погибли или духовно, или физически. Коллективный портрет создается Т. С. Элиотом с помощью аллюзий, источники которых частично указываются им в комментарии к поэме. Так, первая строка этой части поэмы – «The Chair she sat in, like a burnished throne»<sup>43</sup> – буквально повторяет стих из описания роскошного ковчега Клеопатры из «Антония и Клеопатры» У. Шекспира «The barge she sat in, like a burnished throne»<sup>44</sup>. Будуар безымянной элиотовской героини напоминает также и покои Дидоны у Вергилия, и прелестную комнату Белинды из «Похищения локона» А. Поупа<sup>45</sup>.

Композиционно «Игра в шахматы» делится на две части, и соответственно в каждом из фрагментов действует героиня, современница поэта. В первом случае это безымянная дама из высшего общества, на что указывает роскошь, созданная несколькими поколениями. Образ героини второй части, Лил, вырисовывается из разговоров двух ее приятельниц, беседующих в пабе. Лил – типичная представительница городской бедноты, несущая на себе тяготы своего времени и своего пола. Несмотря на различный социальный статус и образ жизни, эти персонажи вписываются в обозначенную мифологическую парадигму. Будуар первой является золоченой клеткой, из которой не может вырваться ее душа. Она заперта в душном пространстве собственных желаний и одиночества. Она существует на грани безумия и смерти. Не случайно героиня спрашивает у своего собеседника, чей статус четко не определен (муж, любовник, приятель?): «Ты жив еще?» Исследователь А. А. Аствацатуров рассматривает подобное существование как «смерть-в-жизни»: «Элиот иронически интерпретирует миф, давая понять читателю, что метаморфозы Филомелы и Прокны не приносят им освобождения от страдания. Героини переживают возрождение-в-смерть. Их превращение оказалось чисто внешним»<sup>46</sup>. Нервные,

сбивчивые реплики героини ритмически построены как птичьи трели: «Speak to me. Why do you never speak? Speak. / What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think» (Eliot. P. 67). Она ищет выход из лабиринта своего существования. «Что мне делать? / С распущенными волосами выбежать / На улицу?» (Элиот. С. 52). Именно эта ремарка – «hair down» – характеризует внешний вид Офелии в сцене безумия.

Портрет Лил, хотя сама она не участвует в эпизоде, вырисован довольно подробно, что подчеркивает черно-белую, шахматную контрастность сцен, являющихся зеркальным отражением друг друга. Нам известны ее имя и имя ее мужа, внешность, возраст, матримониальный статус, количество детей и т. д. И построение сцен, и образы женщин выстроены по контрасту: ухоженная, судя по описанию туалетного столика, призрачная леди и изможденная, беззубая Лил; первая страдает от того, что ей не с кем поговорить, Лил обременена многочисленным семейством; рафинированный диалог обремененных культурой людей и бытовое просторечие; игра в шахматы и горячий окорок и т. д. Но две эти разные фигуры являются вариантами одной и той же мифологической судьбы. Стоны несчастного соловья прорываются через подробности быта. Финальные реплики эпизода, являющиеся прощальными словами Офелии<sup>47</sup>, сводят воедино все женские образы, представленные в «Игре в шахматы». «Доброй ночи, леди, доброй ночи, прекрасные леди, / доброй вам ночи», – все раскланиваются со всеми: Билл, Лу, Мей, истеричная прелестница, которая-таки вышла на улицу с распущенными волосами, Лил, Офелия, да и сам Т. С. Элиот отдает дань вежливости всей компании прекрасных дам. Финальные строки второй части «Бесплодной земли» вводят в поэму тему смерти от воды, которая будет развиваться в двух последующих частях.

Сквозь конкретику и типичность образа Лил просвечивают тропы мифа о Филомеле и Прокне. Почти все элиотоведы, комментирующие этот эпизод, указывают на то, что Лил, принимающая контрацептивные пилюли, соотносится с Прокной/Филомелой, убивающей своего ребенка. Так, тема разрушительной энергии желания переходит в тему бесплодия, центральную тему «Бесплодной земли». В соответствии с ритуальным мышлением, описанным в книге Д. Фрэзера «Золотая ветвь», благополучие людей, животных, растений, плодородие почвы зависит от дееспособности тех, кто владеет землей. Таким образом, с мифологической точки зрения женское начало отождествляется с землей, бесплодие женщины эквивалентно бесплодию земли. А отсутствие естественных гармоничных отношений между людьми является одной из причин всеобщего упадка, универсальной деградации.

В третьей части поэмы, «Огненная проповедь», вновь появляется трель Филомелы/Прокны: «Щелк щелк щелк/ Упрек упрек упрек/ Осиленной так грубо. / Терей» (Элиот. С. 55). Если в предыдущей части акцентировались такие аспекты мифологического комплекса, как страсть/инстинкт, страдание/истерика, детоубийство/бесплодие, то в «Огненной проповеди» на первый план выходит тема насилия и насильственной смерти, заложенная в прасюжете. Наиболее отчетливо эта тема развивается в последнем эпизоде, ведущими образами которого являются три дочери Темзы. Они также соответствуют трем дочерям Рейна, русалкам из оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»<sup>48</sup>; трем теням из пятой песни «Чисти-

лица» в «Божественной комедии» Данте, нашедшим свою смерть в воде и т. д. Мотив русалки неожиданно пересекается с греческим мифом о соловье. Как правило, в различных мифологиях русалки – это девушки, умершие неестественной смертью – в результате убийства или самоубийства, часто в результате несчастной любви или насилия<sup>49</sup>. Иногда русалки отождествляются с сиренами<sup>50</sup>. Все эти образы так или иначе представляют собой художественную реализацию проблемы нерасторжимости порока и преступления, столь значимую для античной трактовки мифа о Прокне и Филомеле. Все персонажи этого ряда воплощают важную для третьей части тему «нечистого огня» человеческих страстей и очищающего огня страдания, «чистилища».

Образы мифа о Филомеле и Прокне возникают еще раз в финальных строках текста поэмы «Бесплодная земля»: «Quando fiam uti chelidon» – «О ласточка ласточка» (Элиот. С. 63). Это и отсылка к предшествующим эпизодам своего собственного произведения, как и соловьиный катрен из третьей части, и цитата, источник которой указывается в автокомментарии к поэме. Приведенный фрагмент является частью строки заключительной строфы поэмы «Ночное празднество Венеры» («Pervigilium Veneris»). «В пышной тополевой сени Филомела вторит им. / Верь, любви волненье слышно в мелодичной песне уст/ И на варвара-супруга в ней не сетует сестра. / Вот запела. Мы умолкли. Где же ты, весна моя?/ Словно ласточка, когда же перестану я молчать!»<sup>51</sup>. Это «героикомическое прение Весны» входило в так называемую «Латинскую антологию», основу которой составил «Саммазиевский сборник». Это рукопись, открытая около 1615 года французским филологом Клавдием Саммазием, включающая обширный свод стихотворных произведений, составленная примерно в начале шестого века. «Латинская антология» пользовалась большой популярностью в Англии на рубеже веков, чему способствовал роман У. Пэйтера о предполагаемом авторе «Ночного празднества Венеры».

Экстатический гимн могучей богине, правящей всем миром, призывающий полюбить всех «нелюбивших», космические масштабы этого празднества любви снимают все трагические противоречия, примиряют всех и вся. «А сама богиня правит и рассудком и душой, / Проникая в нас дыханьем сил таинственных своих. / Через небо, через землю, через ей подвластный Понт / Напоила семенами непрерывный жизни ток, / Чтобы мир пути рожденья своего познать сумел. / Пусть полюбит нелюбивший; кто любил, пусть любит вновь!»<sup>52</sup>. Тема непрерывно возрождающейся жизни коррелирует со смутными надеждами короля-Рыбаря на наведение «порядка» в своих землях и вносит оптимистическую ноту в финал «Бесплодной земли». Таким образом, корректируется эксплуатируемая ранее трагическая напряженность мифа, появляется также заложенный в греческом сюжете примиряющий пафос метаморфозы. Душа покидает страдающую плоть и освобождается от всех телесных тягот.

Вместе с тем необходимо обратить внимание на то, что строка из «Ночного празднества Венеры» непосредственно следует за цитатой из «Божественной комедии» Данте: «И скрылся там, где скверну жжет пучина» («Чистилище», двадцать шестая песнь). Эта же интертекстуальная связь является концептуально значимой в первоначальном варианте «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» («Пруфрок среди женщин»). Сто сорок седьмая и сто сорок восьмая строки двадцать шестой песни «Чистилища» явля-

лись эпитафией «Любовной песни», впоследствии они были заменены словами Гвидо ди Монтельфетро из двадцать седьмой песни «Ада». Т. С. Элиот неоднократно обращался к фигуре провансальского поэта Арнальда Даньеля, появляющегося в финале двадцать шестой песни и скрывающегося в огненной пучине, очищающей грехи. Арнальд находится в круге седьмом чистилища, месте нахождения сладострастников. Именно его слова – «Aga vos pres» («Он просит вас...») – станут названием стихотворного сборника Т. С. Элиота, изданного в 1920 году. В семнадцатой песне «Чистилища» Вергилий излагает учение о любви как источнике всякого добра и зла и поясняет градацию кругов «Чистилища»: «...Любовь – начало/ Как всякого похвального плода, / Так и всего, за что карать пристало»<sup>53</sup>. Вергилий рассуждает о зле как «предмете любви» и о «трояком виде» этого зла. В первых трех кругах карается любовь к «чужому злу», т. е. «зложелательство» (гордость, зависть, гнев), четвертый круг чистилища символизирует недостаточную любовь к истинному благу (уныние), круги пятый, шестой, седьмой – чрезмерную любовь к ложным благам (корыстолюбие, чревоугодие, сладострастие). Симптоматично, что на выходе из третьего круга, в котором находятся гневные, в воображении Данте возникает образ Прокны: «Жестокость той, которая телесный/ Сменила облик, певчей птицей став, / В моем уме вдавила след чудесный» («Чистилище», песнь семнадцатая).

Содержащийся в тетради-рукописи первоначальный вариант эпитафии «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» обозначает тему любви, алкающей «пустых отрад», тему плотского вожделения как одну из основных тем поэмы. Кульминацией ее развития стал фрагмент, не вошедший в опубликованный окончательный вариант поэмы, под названием «Ночное бдение Пруфрока» («Prufrock's Pervigilium»). «Ночное бдение Пруфрока» представляет собой поэтический фрагмент, располагавшийся между семьюдесят второй и семьдесят третьей строками «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока». В настоящее время он опубликован в сборнике «Фантазии мартовского зайца» («Inventions of the March Hare», 1996). Это современный, урбанистический вариант латинского текста «Ночное празднество Венеры». Всеобщий космический праздник любви, «непрерывный жизни ток» трансформируются в скрытый эротизм, подавленные желания Пруфрока. Блуждания по городу героя, всматривающегося в женские силуэты на улицах, его бессонница, темное пространство комнаты, заполненное ночными фантазиями, являются пародийной парафразой языческого гимна: «Без помехи жаждет каждый брачный заключить союз». Приведем отрывок из «Ночного бдения Пруфрока» с подстрочным переводом:

And when the dawn at length had realized itself  
 А когда рассвет в конце концов очнулся  
 And turned with a sense of nausea, to see what it had stirred:  
 И вернулся с ощущением отвращения увидеть, что же привело в движение  
 The eyes and feet of men –  
 Ноги и глаза мужчин –  
 I fumbled to the window to experience the world  
 Я пробрался ощупью к окну, чтобы взглянуть на мир  
 And to hear my Madness singing, sitting on the kerbstone  
 И услышать, как поет мое Безумие, сидя на бордюре

[A blind old drunken man who sings and mutters,  
[Пьяный слепой старик поет, бормочет  
With broken boot heels stained in many gutters]  
В башмаках со стоптанными задниками, в грязи сточных канав],  
And as he sang the world began to fall apart...<sup>54</sup>.  
Пока он пел, мир начал распадаться...

Латинское «Ночное празднество Венеры» заканчивается всепобеждающей песней любви певчих птиц, «Ночное бдение Пруфрока», – бормотанием «пьяного чудовища», олицетворяющего безумие, душевный мрак и психологические комплексы героя. Звуки пьяной песни слепого бродяги пародируют соловьиные трели на рассвете. Выступающий из темноты издевательский призрак напоминает безобразного слепого из «Госпожи Бовари» Г. Флобера, с которым Т. С. Элиота сближают не только эстетические взгляды. Оба художника не приемлют как романтизм в искусстве, так и романтическую модель поведения в реальности. Для них характерно особенное чутье на пошлость и фальшь живущих в обществе стереотипов, в том числе на романтизацию адюльтера. Эмма мечтала о герое-любовнике, «слезах и поцелуях», «челнах, озаренных лунным светом», «соловьином пении в рощах» и т. д. В действительности вместо пения соловья ее сопровождает вопль слепого бродяги. «Голос его, вначале слабый, как у новорожденного, постепенно становился пронзительным. В ночной темноте он звучал тягучим нечленораздельным воплем какого-то непонятного отчаяния. Что-то бесконечно одинокое было в этом щемящем звуке, как бы издавдала доходящем до слуха Эммы сквозь шум деревьев, звон бубенцов и тараканье пустого кузова. Он врывался к ней в душу, как вихрь врывается в глубокую теснину, и уносил ее на бескрайние просторы тоски»<sup>55</sup>. Пруфрок, чьи «нервы спроецированы на экран» (Элиот. С. 22), не питает иллюзий, его романтические порывы, едва возникнув, погибают. В его «соловьиной роще» дамы «тяжело беседуют о Микеланджело», хихикает швейцар, завывает пьяница, поют русалки. В поэзии Т. С. Элиота соловьи лишены привычной для современного читателя романтики. Поэт счищает позолоту времени с древнего мифа, обнажая его темные корни, теряющиеся в глубинах первобытного хаоса.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 169.

<sup>2</sup> Eliot T.S. «Ulysses», Order and Myth // Selected Prose of T.S. Eliot. San Diego; N.Y.; L., 1975. P. 177.

<sup>3</sup> Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С. 141.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 150.

<sup>5</sup> Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 43.

<sup>6</sup> Там же. С. 320.

<sup>7</sup> Более подробно см.: Кессиди Ф. Х. Гераклит. М., 1982.

<sup>8</sup> Досократики. Минск, 1999. С. 137.

<sup>9</sup> Frye N. Words with Power. Being a Second Study of «The Bible and Literature». San Diego; N.Y.; L., 1990. P. 183.

<sup>10</sup> Тахо-Годи А. А. Азона // Мифологический словарь. М., 1990. С. 83.

<sup>11</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 293.

<sup>12</sup> Гомер. Одиссея. М., 1986. С. 205.

<sup>13</sup> Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972. С. 72.

<sup>14</sup> Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 128.

<sup>15</sup> Там же. С. 127.

<sup>16</sup> Овидий. Метаморфозы. М., 2000. С. 198.

<sup>17</sup> В представленной Ф. Ф. Зелинским аттической сказке «Соловьиные песни» Прокна, превращенная в соловья, рассказывает своему племяннику Кекропу, сыну Эрехтея, свою печальную повесть, подчеркивая, что именно страсти сгубили всех персонажей этой трагической истории. «Тетя, как же это могло случиться? – спросил он, когда она кончила свою песню. – В пылу страсти, мой милый. – В пылу чего? – В пылу страсти...». Далее Прокна, развертывая цепь свершившихся преступлений, объясняет, что и гнев, и жажда мести, и оргиастическое исступление во время таинств Диониса – все это страсти, несущие в себе зерно разрушения. Превращение же в птиц освободило героев от власти страстей. «...Превратясь в птиц, мы спустились ниже страстей. – Ниже страстей? – Да. Вот ты слышал, как я в песне оплакивала моего Ития, которого сама убила; да, я грущу о нем. И эта грусть никогда меня не покинет. Но грусть – это не отчаяние, не страсть; грустить и мы, птицы, можем, но отчаиваться – нет. То же и с гневом: какой у птицы гнев? Ошестинит перышки – а в следующую минуту и забыла. Нет, настоящие страсти только у вас бывают, у людей» (цит. по: Зелинский Ф. Ф. Сказочная древность Эллады: Мифы древней Греции. М., 1993. С. 299–300).

<sup>18</sup> Овидий. Указ. соч. С. 189.

<sup>19</sup> Там же. С. 196.

<sup>20</sup> Элиот Т. С. Суини Эректус // Элиот Т. С. Бесплодная земля: Избр. стихотворения и поэмы. М., 1971. С. 35. В дальнейшем ссылки на цитаты из произведений Т. С. Элиота будут приводиться в тексте статьи по указанному изданию в переводе А. Сергеева и будут обозначаться: Элиот.

<sup>21</sup> Овидий. Указ. соч. С. 245.

<sup>22</sup> Там же. С. 440.

<sup>23</sup> Образ Навзикай – один из самых загадочных в греческой мифологии. Р. Грейвс следом за С. Батлером допускает, что автором «Одиссеи» была женщина, а именно Навзикая.

<sup>24</sup> Муравьев В. Примечания // Элиот Т. С. Бесплодная земля. С. 158.

<sup>25</sup> Теплые чувства Навзикай, возникшие к чужеземцу, и стремление видеть его своим супругом отмечаются повествователем при каждой встрече ее с Одиссеем. Описывая изумление царской дочери, Гомер выдает ее тайные мысли: «О, когда бы подобный супруг мне нашелся, который, /Здесь поселившись, у нас навсегда бы остался!». Отец Навзикай, царь Алкиной, также мечтает об этом браке: «Если б нашелся подобный тебе, в помышленьях со мною/ Сходный, супруг Навзикае, возлюбленный зять мне, и если б/ Здесь поселился он...». Наконец, на прощание Навзикая просит Одиссея помнить о ней: «Радуйся, странник, но в милую землю отцов возвратяся, / Помни меня; ты спасенная встрече со мною обязан». На что многоумный Одиссей отвечает прекрасноречивой дочери Алкиной: «Буду там помнить тебя и тебе ежедневно, как богу, / Сердцем молиться: спасением встрече с тобой я обязан» (Гомер. Указ. соч. С. 64, 72, 82, 83).

Д. Джойс начинает в 1919 и заканчивает в 1920 году тринадцатый эпизод романа «Улисс». В «Навзикае» он в числе других мотивов обыгрывает в иронически пародийном ключе мотив несбывшихся надежд. «Она слабо улыбнулась ему, улыбкой нежной и всепрощающей, улыбкой, готовую перейти в слезы, – и они расстались... Мистер Блум смотрел, как она ковыляет прочь. Бедняжка!.. Покинутая красотка» (Джойс Д. Улисс. М., 1993. С. 285). «Jilted beauty» (Joyce J. Ulysses. N.Y., [S.a.]. P. 368).

<sup>26</sup> Cuddy L. A. T. S. Eliot and the Poetics of Evolution. Sub/Versions of Classicism, Culture and Progress. Lewsburg; L., 2000. P. 181.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> См.: Eliot T. S. Inventions of the March Hare. Poems 1909–1917 / Ed. By Ch. Ricks. N.Y.; San Diego; L., 1996. P. 41.

<sup>29</sup> Nagy G. Poetry as Performance. Homer and Beyond. Cambridge, 1996. P. 35–36.

<sup>30</sup> Т. Карью. «Песня»: «Не вопрошай, зачем с ветвей, / К кому слетает соловей. / Он ищет для своих рулад/ То, чем твой голос так богат». Д. Драйден, «На смерть мистера Генри Перселла»: «Но если близко ночи наступленье, / И Филомела меж ветвей/ Вступает со своей/ Мелодией небесной, / Тогда они смолкают в тот же миг,/ Впивая музыки живой родник...» (цит. по: Европейская поэзия семнадцатого века. М., 1977. С. 106, 148.). А. Поуп, «Пасторали»: «Когда мы слышим Филомелы трели, / Неμεют наши скудные свирели!» (Поуп А. Поэмы. М., 1988. С. 30.)

<sup>31</sup> «Соловей еще сильнее прижался к шипу, и острое коснулось наконец его сердца. И все тело его вдруг пронзила жестокая боль. Все мучительнее и мучительнее становилась боль, все громче и громче

раздавалось пенье Соловья, ибо он пел о любви, которая обретает совершенство в Смерти, о той Любви, которая умирает в могиле» (см.: Уайльд О. Избр. произв.: В 2 т. Т.1. М., 1993. С. 246.)

<sup>32</sup> Квинт Гораций Флакк: «Вьет гнездо и зовет жалобно ласточка: / "Итис, Итис, вернись!" Прокна злосчастная/ Опозорила род мезью кровавою/ Сладострастному варвару». Публий Овидий Назон: «Только б вину искупить, под стропилами крыш хлопотливо/ Ласточка, грешная мать, гнездышко птенчикам вьет» (цит. по: Античная лирика. М., 1968. С. 416, 449). Пентадий: «Стон Филомелы летит, недостойной, по Итису – сыну, / Что на съедение дан, стон Филомелы летит» (цит. по: Поздняя латинская поэзия. М., 1982. С. 453).

<sup>33</sup> Модестин. Спящий Амур (цит. по: Поздняя латинская поэзия. С. 455).

<sup>34</sup> Эсхил. Трагедии / Пер Вяч. Иванова. М., 1989. С. 107. Образ преступной и несчастной Прокны играет важную роль и в ранней трагедии Эсхила «Просительницы». Убегающие от преследований Египтиадов, сестры Данаиды сравнивают свой удел с судьбой Прокны. Парадигма этого мифологического сюжета включает те же элементы: сексуальное преследование со стороны Египтиадов, бегство, брак и убийство Данаидами своих супругов. «Х о р. *Строфа II*. Был бы вблизи/ Кто б разумел/ Щебеты птиц, / Муж – птицегадатель сей земли, – / Слыша мой горестный зов, / Вспомнил бы он/ Плач соловья: / Ястреб кружит/ Над соловьем, / Над Прокной – враг – муж Терей. *Антистрофа II*. Разлучена/ С отчей страной, / Плачет она/ О доме родимом, пленница, – / Плачет: "Где Итис, мой сын?" / Вольно приял/ Сын ее смерть. / В гневе, на нем/ Горечь обид/ Ты выместила мужу, мать! *Строфа III*. Так же плачу и я на жалобный лад ионийский» (Эсхил. Указ. соч. С. 6–7).

<sup>35</sup> Р. Грейвс отмечает: «Удод – царственная птица, на голове которой имеется хохолок из перьев. Удод как нельзя лучше подходит для повествования о Терее, поскольку гнездо этой птицы отличается невероятным звоном» (Грейвс Р. Указ. соч. С. 128).

<sup>36</sup> Cuddy L.A. Op. cit. P. 184.

<sup>37</sup> Вергилий. Энеида // Вергилий. Собр. соч. СПб., 1994. С. 240.

<sup>38</sup> В английском литературном контексте возникает ассоциация с кровавыми руками леди Макбет из пятого акта, первой сцены трагедии «Макбет»:

« – Out, damned spot; out I say...»

« – What, will these hands ne'er be clean?»

« – All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand»

(Shakespeare W. The Complete Works. Oxford, 1988. P. 996).

<sup>39</sup> Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 67.

<sup>40</sup> Brooker J. S., Bentley J. Reading «The Waste Land». Modernism and the Limits of Interpretation. Amherst, 1990. P. 95.

<sup>41</sup> Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1998. С. 193.

<sup>42</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтическо-художественному творчеству // Юнг К. Г. Собр. соч.: В 19 т. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 118.

<sup>43</sup> Здесь и далее оригинальный текст приводится по изданию: Eliot T. S. Collected Poems. 1909–1962. L.; Boston, 1986. P. 66.

<sup>44</sup> Shakespeare W. The Complete Works. P. 1010.

<sup>45</sup> «Ярко лампы горят, с потолков золоченых свисая, / Пламенем мрак одолев, покой озаряют обширный» (Вергилий. Указ. соч. С. 139). «А туалет открыт уже для глаз/ В мистическом расположении ваз, / И нимфа в белом пробует заклясть/ Косметики таинственную власть...» Белинда из комической поэмы А. Поупа тоже подвергается притязаниям поклонника. Сильф Ариэль предупреждает ее: «Хранитель твой, тебе я подал знак: / Мужчина для тебя – заклятый враг» (Поуп А. Указ. соч. С. 101, 100). Иронические обертоны неизменно вплетаются в элиотовский текст.

<sup>46</sup> Аствацатуров А. А. Т. С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля». СПб., 2000. С. 184.

<sup>47</sup> «O p h e l i a. Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night» (Shakespeare W. The Complete Works. P. 679).

«T. S. E l i o t. Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, / good night» (Eliot T. S. Op. cit. P. 69).

<sup>48</sup> В четвертой части тетралогии Р. Вагнера «Гибель богов», на которую ссылается Т. С. Элиот в своих комментариях, в заключительной сцене именно огонь, костер, который разжигает Брунгильда и в который она бросается, а также вода Рейна являются средством очищения мира. «До самого неба вздымается огонь; в нем сгорают чертоги богов Валгалла. Хаген с отчаянным криком хватается за кольцо, но волны заливают костер, а дочери Рейна со смехом увлекают Хагена на дно. Прекратились преступления на земле – мировая несправедливость искуплена смертью славнейшего из героев, и проклятое кольцо нибелунга вновь мирно покоится в глубинах Рейна» (Вагнер Р. Гибель богов. Либрет-



то// 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. Л., 1987. С. 101). Это понимание очищающей силы огня и воды перекликается с концепцией Т. С. Элиота. Очищающему значению огня и воды в ритуалах уделяет большое внимание и Д. Фрэнгер в «Золотой ветви».

<sup>49</sup> Образ русалок вписывается также в общую ритуальную конструкцию поэмы. «Образ русалки связан одновременно с водой и растительностью, сочетает черты водяных духов... и карнавальных персонажей, воплощающих плодородие... Отсюда вероятна и связь русалок с миром мертвых: по-видимому, под влиянием христианства русалок стали отождествлять лишь с вредоносными "заложными" покойниками, умершими неестественной смертью» (Мифологический словарь М., 1990. С. 463).

<sup>50</sup> Х. Л. Борхес в «Бестиарии» говорит об отождествлении сирен и русалок. Так, у испанского драматурга Тирсо де Молины (и в геральдике) они «полуженщины, полурыбы» (см.: Борхес Х. Л. Бестиарий: Книга вымышленных существ. М., 2000. С. 244).

<sup>51</sup> Поздняя латинская поэзия. С. 452.

<sup>52</sup> Там же. С. 451.

<sup>53</sup> Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 299.

<sup>54</sup> Eliot T. S. Inventions of the March Hare. Poems. 1909–1917. P. 43.

<sup>55</sup> Флорбер Г. Госпожа Бовари // Флорбер Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 261.

**Н. Н. Мамаева**

## ЭТО НЕ ФЭНТЕЗИ!

*К вопросу о жанре произведений*

*Дж. Р. Р. Толкина* .



Когда автор этой работы начинала свое знакомство с творчеством Толкина<sup>1</sup>, на русский язык были переведены только «Хоббит» и первая часть «Властелина колец» (сокращенный вариант<sup>2</sup>). Что касается второй и третьей части, а также других произведений – «Фермера Джайлса», «Кузнеца из Большого Вуттона», «Листа работы Ниггля», «Сильмариллиона», – то они существовали только в самостоятельных переводах.

Отдельного разговора в этой связи заслуживает перевод З. Бобырь, сделанный еще в 70-х, но опубликованный только в 1990 году. Это не столько перевод, сколько очень вольный пересказ, к тому же с авторским видением проблемы. В переводе Бобырь Толкин максимально приближается к стандартной фантастической западной литературе, и если бы этот перевод был опубликован в то время, несомненно, он именно так бы и был воспринят читающей публикой. Но для понимания творчества Толкина, пожалуй, к благу, что он увидел свет, когда уже существовали другие переводы и становились доступными оригиналы, хотя эта попытка несомненно является очень любопытной.